

# El mosaic romà de les curses de circ de Bell-lloc del Pla (Girona). Alguns interrogants historicoartístics

Carles Patiño i Bartomeu  
carles.patinyo@gmail.com

## RESUM

El mosaic de les curses de circ de Bell-lloc del Pla (o de Can Pau Birol, a Girona) és, segurament, i des de la vessant historicoartística, un dels paviments més interessants d'entre tots els que s'han conservat a les comarques gironines. La seva riquesa historicoartística li ha fet merèixer l'atenció de nombrosos investigadors i especialistes, que l'han abordat des de camps molt diversos (iconogràfic, compositiu, epigràfic i àdhuc estilístic). Tanmateix, aquesta producció científica, tan ingent com dispersa, no ha estat capaç de donar resposta a la multitud d'interrogants que aquesta obra segueix plantejant encara avui en dia. Com sigui que la seva resolució podria contenir importants implicacions iconològiques, hem volgut reunir-los exhaustivament per abordar-ne l'anàlisi i efectuar-ne una valoració plenament contextualitzada, a fi de sotmetre'ls novament a la consideració científica i, si és possible, ajudar a resoldre'ls.

### Paraules clau:

mosaic; cursa de circ; Girona; baix imperi; quadriga; auriga; triomf; obelisc; Cíbele; *venatio*; *damnatio ad bestias*; Pallas Atena; Dea Roma; *ovaria*; *delphinia*; Lupercal; Rea Sílvia; *pulvinar*; *porta pompae*; *tribunal iudicium*; *mappa*; corona agonística; visió plurifocal; perspectiva; volumetria pictòrica; tractament d'escala

## ABSTRACT

### The Roman mosaic of Bell-lloc del Pla (Girona)

The mosaic depicting races held in a Roman circus discovered at Bell-lloc del Pla (or Can Pau Birol) in Girona is very probably, and certainly from a historical and artistic point of view, one of the most interesting pavings of all those preserved in the region of Girona. Its great historical and artistic value has attracted the interest of numerous researchers and specialists, who have studied it from highly diverse fields (iconographic, compositional, epigraphic and even stylistic). However, this enormous and disperse scientific production has been unable to respond to the many questions that have arisen around this work even today. As they may involve significant iconological implications, we conduct a contextualized analysis and assessment of the questions raised so that they may be submitted to scientific consideration in the hope that, if possible, they be answered.

### Keywords:

mosaic; chariot race; circus; Girona; Late Roman Empire; chariot; charioteer; victory; obelisk; Cibeles; *venatio*; *damnatio ad bestias*; Pallas Athena; Dea Roma; *ovaria*; *delphinia*; Lupercal; Rhea Silvia; *pulvinar*; *porta pompae*; *tribunal iudicium*; *mappa*; agonistic crown; multifocal vision; perspective; pictorial volumetry; treatment of scale

**S**i un dia, per un bell atzar, l'arada dels nostres pagesos va tornar insospitadament a la llum, després de tants segles, aquest mosaic [...] no fou pas amb el disseny que tornés a ésser colgat, sinó per tal que poguessin admirar-lo tots els qui senten la noble curiositat de les coses que foren.

(Carles RAHOLA (1929), *La ciutat de Girona*, vol. I, Barcelona, pl. 174, n. 1, referint-se al mosaic de les curses de circ de Bell-lloc del Pla)

Fou la troballa, tan fortuïta com excepcional, d'un «precioso mosaico»<sup>1</sup> descobert pel masover de la finca el mes de maig de 1876 —que es correspon, en realitat, amb dos paviments sense solució de continuïtat, l'un amb representació de curses de circ i l'altre que mostra Bel·lerofont allencejant la Quimera— allò que va fer pensar que la Torre de Bell-lloch o Can Pau Birol (avui Bell-lloc del Pla) havia estat, durant la romanitat, una luxosa vil·la suburbana de Gerunda. El descobriment, l'any següent, d'un nou paviment que mostra dues figures mitològiques conversant confirmà aquella suposició, que es veié enriquida amb l'aparició d'altres fragments de paviment amb decoració geomètrica i que fou confirmada per la presència d'estructures constructives pròpies d'una vil·la romana<sup>2</sup>.

Aquest ric conjunt patrimonial de mosaics romans figurats féu afirmar a Milagros Guardia, ja fa uns quants anys, que:

[...] la villa de Bell-loch es, hasta la fecha, el conjunto más sobresaliente en cuanto a la complejidad de las escenas iconográficas representadas en la región nordeste de la provincia Tarraconense<sup>3</sup>.

Creiem que l'afirmació continua essent del

tot vàlida i que encara, més enllà de la producció que aplega el conjunt monumental d'Empúries, el conjunt musiu més interessant de les comarques gironines des de la vessant historicoartística és, sens dubte, el de Bell-lloc del Pla.

Tanmateix, i deixant de banda les interessants recerques d'identificació iconogràfica —encara no definitivament resoltes— efectuades en relació amb el tercer dels grans mosaics descoberts (dit de Paris i Afrodita o de Teseu i Ariadna), podem afirmar que el mosaic de les curses de circ (figura 1) és el que presenta més punts d'interès per a l'historiador de l'art. No sense raó, als anys setanta, Alberto Balil afirmava el següent:

[...] un mosaico de la complejidad del mosaico circense de Gerona plantea tantos problemas y ofrece tantos puntos de interés, que un estudio detenido del mismo constituiría, en cierto modo, una historia del arte romano<sup>4</sup>.

En efecte, la seva riquesa artística s'estén sobre tants àmbits (iconogràfic, compositiu, estilístic, epigràfic i àdhuc interpretatiu), és tan ingent i tan dispersa la producció científica que l'ha abordat i són tants encara els interrogants que avui dia segueixen irresolts, que hem cregut convenient reunir aquí alguns dels aspectes que en considerem més significatius (bàsicament, iconogràfics i de tractament formal) per sotmetre'ls de nou a consideració científica i avançar, si és possible, en la seva resolució.

## I. Nota prèvia. Entre l'ahir i l'avui. L'estat actual del paviment

Cal deixar per a una altra ocasió el relat, que conservem ben documentat, de les vicissituds bio-

gràfiques d'aquest paviment des de la data en què fou descobert<sup>5</sup>. Pertoca sols aquí preguntar-nos, just abans d'iniciar-ne l'anàlisi, si l'estat actual del paviment es correspon amb el de la data en què va ser trobat i fins a quin punt aquest fet pot afectar-ne l'estudi<sup>6</sup>.

Valgui dir que el paviment no disposà de les condicions òptimes per ser conservat ni durant la seixantena d'anys que romangué a la finca on fou descobert ni al llarg del seu forçat periple posterior. En efecte, poc després de ser trobat ja sofrí un intent d'extracció per part del propietari de la finca —que el malmeté— així com un furt, datat en època incerta, però en tot cas reculada, que afectà el cap de la figura que presideix la cursa (situada a la dreta de l'espectador modern, dins l'edícula). A aquests danys, s'hi afegiren els que li provocà el fet de romandre a la finca sota un cobert que s'havia construït per protegir-lo i que acabà amenaçant ruïna. Restaurat a mitjan setembre de 1933, el paviment no deixà, però, de sofrir els inevitables desperfectes que li provocà l'inici de la que seria una llarga itinerància, un cop adquirit pel Museu d'Arqueologia de Barcelona. Arrencat a fragments (figura 2), fou dipositat al Museu Arqueològic de Girona, per ser traslladat al de Barcelona l'any 1939, on fou exposat, tot i que prèviament «completat» amb diverses restitucions il·lusionístiques. A principis de la dècada de 1990, retornà a Girona per ser-hi exhibit durant una exposició temporal. D'allí es traslladà de nou per ser mostrat al pavelló olímpic de l'Exposició Universal de Sevilla de 1992, d'on retornà definitivament a Girona. Des de llavors, roman exposat al Museu d'Història de la Ciutat.

Sortosament, conservem diverses il·lustracions del mosaic, algunes fins i tot molt properes a la data en què va ser descobert. De totes elles, la més fidedigna és la còpia policromada que va encarregar la Comissió de Monuments Històrics i Artístics de la Província de Girona a J. Serra i Pausas, precisament un cop constatat els (fallits) intents d'extracció per part del propietari de la finca. Es tracta d'una aiguada pintada a escala 10:100, elaborada per ser exhibida al museu gironí (figures 3 i 4). El seu procés d'elaboració fou objecte d'una cura extraordinària (gairebé obsessiva) per part de la Comissió de Monuments, amb l'objectiu d'aconseguir una còpia de l'original tan fidel com fos possible. D'aquí que se n'ordenessin diverses correccions, amb l'objectiu de convertir-la en gairebé mimètica.

Una simple comparació visual entre la il·lustració de Serra i Pausas i l'estat actual del mosaic (confronteu les figures 1 i 4) deixa ben patents els desperfectes soferts fins a l'actualitat. Disposem, a més, d'excel·lents estudis que els documenten, fins i tot pel que fa als afegits il·lusionístics<sup>7</sup>. Com veiem, afecten en una mesura més o menys gran



Figura 1.  
Mosaic de curses de circ de Bell-lloc del Pla (Girona). Estat actual. Ajuntament de Girona. MHG 04114. Dipòsit del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Fotografia: Pep Iglésias.



Figura 2.  
Mosaic de curses de circ de Bell-lloc del Pla (Girona). El paviment, consolidat i arrencat, dins el cobert que havia estat construït per aixopugar-lo *in situ*. Aproximadament, cap a 1934-1936. Museu d'Arqueologia de Catalunya. Seu territorial de Girona.

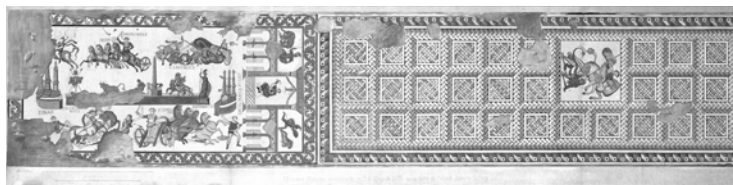


Figura 3.  
Mosaic de curses de circ de Bel·lerofont allencejant la Quimera. Dibuix elaborat per J. Serra i Pausas l'any 1876 (acolorit en l'original). Museu d'Arqueologia de Catalunya. Seu territorial de Girona. Fotografia: Impremta Palahi.



Figura 4.  
Mosaic de curses de circ de Bel·lerofont allencejant la Quimera. Dibuix elaborat per J. Serra i Pausas l'any 1876. Detall de la figura 3.





Figura 5.  
Mosaic de curses de circ de Bell-lloc del Pla. Quadrigues de Calimorfus i Limenius. Detall de la figura 1.

tot l'àmbit musiu i, especialment, tot el costat esquerre. S'hi detecten, igualment, danys importants arreu, des de la mateixa sanefa fins al sector de l'arena, passant pel conjunt arquitectònic que es dreça a l'extrem dret. En algun cas, comportaren, a més, la desaparició de part de les inscripcions que acompanyaven les imatges.

És per això que la còpia policromada encarregada per la Comissió i elaborada per Serra i Pausas ha esdevingut un testimoni de primera mà — en alguns aspectes, insubstituïble — per estudiar el paviment en relació amb el seu estat original. Caldrà, doncs, que hi fem referència diverses vegades, deixant patent, quan sigui el cas, quines són les escasses diferències que conté respecte al paviment original.

## II. Interrogants derivats de la lectura iconogràfica<sup>8</sup> Les dificultats per identificar el guanyador de la cursa

El que sembla una cursa tipus d'àmbit circense discorre al centre i a l'esquerra del panell i ocupa dues terceres parts de tot l'espai musiu disponible. S'hi representen quatre quadrigues en plena acció, agrupades dues a dues en registres diferents. S'identifiquen amb diverses inscripcions — l'una sobre els cavalls i l'altra sobre l'auriga — i es mostren acompanyades per diferents personatges auxiliars propis de les curses de circ.

Al registre superior (figura 5), la quadriga que pertany a la facció *prasina* ('verda') apareix tombada en situació de *naufragium*. Sobre una de les gropses dels cavalls abatuts, hi apareix el mot *Euplium* i, sota l'auriga, el nom *Limenius*. Il·lustrativament, i a diferència de la resta de quadrigues, no està acompanyada per cap figura auxiliar. El precedeix un grup que es mostra al trot i que pertany a la facció *veneta* ('blava'), la qual porta inscrits els noms de *Patinicus* i *Calimorfus*. L'auriga aixeca el fuet amb la mà dreta, potser en un gest de salutació. Al seu davant, s'hi representa un genet muntat, també al trot, que gira el

cap enrere mentre sosté una gaiata o bastó amb el cos. Com veurem, és interessant destacar iconogràficament les dues cintes o *infulae* que pegen de la seva esquena i que voleien al vent.

És al registre inferior, sota la *spina* o llarg aparell arquitectònic i escultòric al voltant del qual es porta a terme la cursa, que s'hi mostren les dues quadrigues restants (figura 6). A l'extrem esquerre, avui molt perdut (confronteu-ho amb la figura 4), s'hi representa la que porta inscrits a la part superior els noms de *Torax* i *Polistefanus*. Pertany a la facció *russata* ('vermella') i es mostra en situació de frenada, o bé perquè acaba d'efectuar el gir i de traspasar la meta esquerra o bé perquè s'hi veu obligat pel personatge auxiliar que té al davant. A aquesta quadriga la succeeix una quarta i última, que s'identifica amb les inscripcions *Filoromus* i *Pantaracus* i que pertany, probablement, a la facció *albata* ('blanca'), ja que el to cendrós de la túnica deu voler indicar un color clar. L'auriga es mostra sobre un carro en posició de frenada, just en el moment en què ha estat detingut i, segons sembla, a punt de descendir-ne. Com *Calimorfus*, aixeca el fuet amb el braç dret, potser també en senyal de salutació.

Notem, finalment, que les dues quadrigues del registre inferior estan precedides per dos personatges auxiliars quasi idèntics i que sostenen un objecte sota el braç esquerre, que bé podem interpretar com un odre o una àmfora, mentre mantenen el braç dret aixecat. Com sigui que aquest tipus d'odres servien per refrescar els equins, podem afirmar que ens trobem davant un tipus iconogràfic conegut, anomenat *sparsor* o *hortator*<sup>9</sup>.

Fins aquí l'escena. Passem ara a abordar-ne les absències.

Sobta que el paviment gironí, tot i que es proposa representar amb detall i prou vivacitat les quatre faccions que participen en la cursa i les figures auxiliars que les acompanyen, hagi refusat mostrar clarament qui n'esdevé el guanyador<sup>10</sup>. En efecte, a Girona, a diferència d'altres paviments musius de la mateixa temàtica — especialment nord-africans —, cap figura auxiliar sembla que faci la funció d'herald de manera clara, ni cap



Figura 6.  
Mosaic de curses de circ de Bell-lloc del Pla. Quadrigues de Torax i Filoromus. Detall de la figura 1.

auriga hi apareix rebent el premi en alguna de les múltiples formes que aquest revestia<sup>11</sup>. Tampoc aquí cap quadriga vencedora es dirigeix a recollir el premi de la cursa en orientació inversa a la de la resta de participants, que encara es troben en plena competició<sup>12</sup>. D'altra banda, no s'afigura al paviment la *linea alba* o línia d'arribada, traspasada la qual i completat un nombre determinat de voltes, es decidia el guanyador.

És aquest tipus d'absències el que ha acabat per suscitar en els estudiosos seriosos dubtes sobre quin auriga cal considerar victoriós. Les propostes se centren o bé en Calimorfus<sup>13</sup> —registre superior esquerra (figura 5)— o bé, majoritàriament, en Filoromus<sup>14</sup> —registre inferior dret (figura 6).

És cert que, iconogràficament, poden existir uns altres elements que, més enllà dels ressenyats, assenyalin indirectament a qui correspon el triomf de la cursa. Sabem, per exemple, que la proclamació del vencedor comprenia igualment el fet d'enlairar la cinta del color de la facció i la crida del seu nom. Aquesta era una funció atribuïda al *designator*, que tenia també a càrrec seu regular la cursa i vigilar-la. Es tractava d'un personatge auxiliar de rang destacat, que usava com a distintiu una gaiata (*virga*) i estava a les ordres immediates del president<sup>15</sup>. Alguns estudiosos del paviment de Bell-lloc han volgut identificar-lo amb el genet que corre lliurement davant la quadriga de Patinicus i Calimorfus, a l'extrem superior esquerre<sup>16</sup>. S'addueix que aquest *designator* fa voltejar, penjades de la seva esquena, llargues cintes del mateix color que el de la facció de l'auriga que precedeix, blaves. Vista la indefinició que mostra el paviment en assenyalat clarament un vencedor, la proposta revesteix un interès especial. Però cal tenir en compte que també és possible identificar aquest genet d'altres maneres. En efecte, res no impedeix considerar-lo o bé un *propulsor* o *iubilator* l'animador muntat de les faccions, que tenia com a tasca esperonar els cavalls perquè correguessin amb més rapidesa, o bé un *desultor* genet expert en exhibicions arriscades durant els jocs, que passava d'un cavall a l'altre o que feia tombarelles acrobàtiques, o bé,

fins i tot, el genet amb el qual s'iniciaria la cursa. En aquest cas, Calimorfus es mostraria senzillament al trot, saludant el públic, potser fins i tot just en el moment de començar la competició<sup>18</sup>.

Davant els dubtes suscitats, és interessant passar a analitzar la representació dels aurigues per si mateixa i preguntar-nos quins dels aurigues sembla que es mostri, iconogràficament, amb una actitud més clarament victoriosa. Els candidats tornen a ser, en tot cas, els mateixos.

Calimorfus sembla que es correspongui amb una imatge de triomf, ja que es representa en visió frontal i aixeca el fuet enlaire, en una actitud que bé podem llegir com a vencedora. Se'l situa, a més, retallat nítidament sobre fons blanc, sense cap figura al voltant que interfereixi en la lectura del mateix<sup>19</sup>.

D'altra banda, Filoromus ja ha frenat el carro i es mostra ben afermat sobre la quadriga detinguda. Gira el tors tres quarts, cosa que li permet també mostrar frontalment, com Calimorfus, la part superior del cos. I, igual com ell, aixeca el fuet. Davant seu, s'hi representa un personatge auxiliar que també enlaire el braç (igualment en senyal de victòria?)<sup>20</sup>. A més, l'auriga se situa en un indret considerat privilegiat, just sota l'obelisc que centra la *spina* (figures 1 i 4), un dels punts focals més importants en tot circ romà. Res no obsta, doncs, a considerar-lo igualment com la representació d'una imatge victoriosa. Més dubtes suscita considerar-lo vencedor a causa de la sola acció de frenada. En efecte, ¿l'obliga a fer-ho el personatge auxiliar que se situa precisament davant seu, per indicar-li que la cursa ja ha finalitzat, atès que l'ha guanyat Calimorfus? ¿O, al contrari, la frena el mateix Filoromus perquè acaba de traspasar la *linea alba* i se sap, ell mateix, guanyador?

Ara bé, més enllà de l'anàlisi iconogràfica, el paviment conté un últim recurs, l'epigràfic, que ens pot ser també d'utilitat. Existeix un acord majoritari a interpretar les inscripcions que se situen sobre les quadrigues com els noms de l'auriga i un dels cavalls, entès aquest majoritàriament com el principal de la cursa, és a dir, el *funal* (extrem) esquerre, sobre qui requeria el

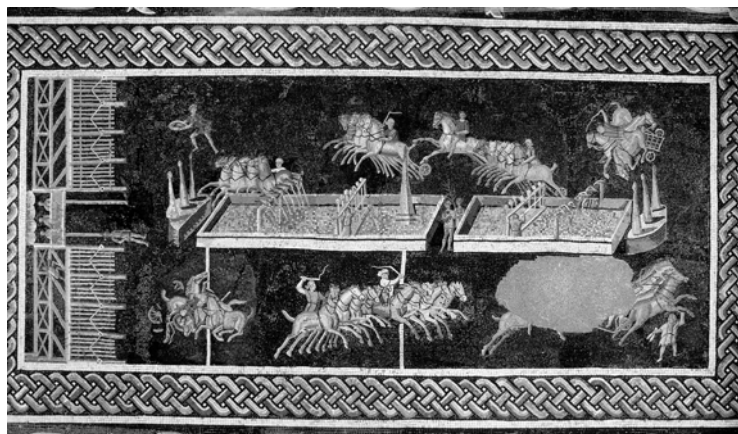


Figura 7.  
Mosaic de curses de circ. Musée gallo-romain de Lyon. Fotografia: C. Thioc.

pes de l'èxit de la competició, ja que corria en tot moment a tocar el muret de la *spina* i esdevenia especialment decisiu en el moment més perillós, és a dir, en els girs<sup>21</sup>.

Sembla, a més, que aquests noms propis — tant els dels aurigues com els dels equins — contenen una càrrega semàntica molt clara, que no és pròpia o exclusiva del paviment gironí, sinó que s'inclou dins un repertori comú usat i representat en bona part de l'Imperi romà. Per tant, cal analitzar quin nivell de càrrega concreta contenen aquestes inscripcions, atès que podrien haver estat incloses en el paviment per manifestar una interpretació semàntica clara, de tipus metafòric, encaminada a assenyalar el guanyador de la cursa i fins i tot, si fos el cas, potser fins i tot la situació de les quadrigues restants en el desenvolupament de la competició.

Doncs bé, Torax significa 'el de pit ample' i el seu cavall, Polystefanus, 'el que ha estat coronat moltes vegades'<sup>22</sup>. Potser el que aquí es vol indicar és, doncs, que segurament ha guanyat diverses curses, però, en canvi, no aquesta. Si passem a analitzar els dos aurigues candidats a ser guanyadors, advertim que Filoromus significa 'persona a qui li agrada córrer ràpidament i amb força' i el nom del seu equí, Pantaracus, 'el que té el poder de tot'. Pel que fa a Calimorfus, se l'anomena 'el de bella estampa' i al seu cavall Patinicus, 'el que experimenta la victòria' o 'el que se n'ha sortit bé'. Comprovem, per tant, que tots dos segueixen essent, doncs, possibles candidats, atès que les expressions victorioses i les referències al poder de la quadriga poden referir-se a aquesta cursa o bé a unes altres de passades, en un sentit d'evocació «biogràfica».

Darrerament, però, els estudis epigràfics han proposat una nova lectura per a aquestes inscripcions<sup>23</sup>. Hom addueix que el sentit semàntic s'aprecia més clarament si entenem que es tracta d'oracions copulatives que contenen el verb

*sum* el·líptic. Així, «Calimorfus [est] Patinicus» significa 'el bell de figura és qui experimenta la victòria', «Filoromus [est] Pantaracus» significa 'l'amic de la rapidesa ho governa tot' i «Torax [est] Polystefanus» es pot traduir per 'aquell que es protegeix és multicoronat'<sup>24</sup>. Ara bé, seguint encara aquesta nova proposta, és quan preferim conservar el nom de l'auriga com a antropònim, sense traduir-lo, que podem entendre que les inscripcions assenyalen un guanyador indiscutible, ja que, llavors, la lectura permet construir el missatge següent: «Calimorfus [és] el bell de figura que experimenta la victòria», «Filoromus [és] l'amic de la rapidesa que tot ho governa» i «Torax [és] aquell qui es protegeix i acaba sent multicoronat».

Així doncs, les inscripcions poden ajudar-nos, en part, a situar el vencedor — amb tendència a identificar-lo amb Calimorfus — o bé a seguir-nos mantenint en suspens. En efecte, l'eficàcia de la seva utilització no solament depèn de quin tipus d'interpretació creiem que és la més adequada respecte a la lectura, sinó també de la quantitat de càrrega semàntica que atribuïm a les inscripcions. En tot cas, cal destacar que aquestes no mostren la rotunditat explícita que es constata en altres paviments; en el mosaic circense de Bàrcino, per exemple, enalteixen decididament un dels cavalls com a guanyador<sup>26</sup>.

Per cloure aquesta qüestió, i vista la impossibilitat de resoldre-la clarament acudint solament a l'àmbit iconogràfic i epigràfic, ens sembla que podria ser especialment interessant recórrer a altres aspectes. I aquests no poden ser altres que aquells que podríem qualificar de «topogràfics». Una vegada més, no sembla que els paral·lels musius ens puguin ser d'utilitat, ja que els mosaics romans d'aquesta temàtica no situen sempre l'auriga guanyador en el mateix lloc del paviment<sup>27</sup>. Cal per tant, que ens centrem a intentar esbrinar quin lloc precís ocupava un element imprescindible en tota cursa de circ: l'anomenada *linea alba* (línia d'arribada) en els edificis circenses romans.

L'exploració d'aquesta via no torna a estar exempta de dificultats. En efecte, la situació d'aquesta línia segueix essent, encara avui, objecte de discussió entre els estudiosos. Atès el caràcter efímer que presentava (pintada en calç o fins i tot, senzillament, imaginària) no n'ha quedat, òbviament, cap rastre arqueològic i els textos documentals no esdevenen tan explícits com desitjaríem. Ara bé, almenys pel que fa al circ Màxim de Roma, els estudiosos la situen al sector superior de l'arena i, més concretament, entre l'obelisc central i la *meta prima* (els monòlits que es drecen a l'extrem esquerre de l'arena). Discorreria, en tot cas, a prop del podi presidencial. Per tant, en el cas gironí correspondria



topogràficament al registre superior, aproximadament en el lloc que ocupa la quadriga de Calimorfus; discorreria, concretament, sota el nom de Patinicus<sup>30</sup>.

És interessant constatar que disposem, en aquest sentit, d'un mosaic que podria permetre establir una analogia interessant amb el paviment gironí. Ens referim al mosaic de curses del circ de Lió (figura 7)<sup>31</sup>. Allà, com a Girona, també s'hi representa un aparell arquitectònic similar (si bé en l'extrem lateral invers) i, alhora, s'hi afigura clarament no només la línia de sortida (situada a l'extrem esquerre del registre inferior), sinó també la d'arribada (a l'alçada de l'obelisc).

Una transposició «literal» entre un i altre mosaic abocaria a situar sota l'obelisc la línia *alba* d'arribada i atorgar a Filoromus la victòria de la cursa. Això explicaria la seva actitud, amb la quadriga detinguda, ben afermat sobre el carro, mostrant el cos sencer i saludant al públic fins i tot amb gallardia, no pas com un auriga derrotat. A més, en la correcció que efectua el mosaic de Girona en relació amb l'arquitectura real del circ romà (vegeu *infra*), Filoromus se situa a tocar la tribuna presidencial (a Bell.lloc, com explicarem, especialment solemnitzada) i a prop de la qual, recordem-ho, se situava la línia *alba* d'arribada en els circs romans

Tanmateix, si optem per efectuar una correcció visual entre els mosaics de Lió i de Girona, per raó de la diferent disposició lateral de l'aparell arquitectònic mostrat (a Girona a la dreta de l'espectador; a Lió, a l'esquerra) podríem arribar a concloure que, tenint en compte quina havia de ser la direcció de la cursa, a Bell.lloc caldria situar la línia de sortida sota la quadriga naufragada de Limenius (per ser la més propera a la tribuna, com a Lió) i la línia d'arribada sobre l'obelisc. És a dir, la situació que aquesta línia semblava tenir en el circ màxim de Roma. Per tant, hom hauria de concloure que qui resulta victoriós en la cursa és Calimorfus. Aquesta hipòtesi confirmaria de fet la proposta oferta per M. Darder i G. Ripoll esmentada més amunt<sup>32</sup>, que identifica el genet que corre al seu davant com un *designator*, el qual, efectivament, fa voleiar les cintes amb el color de la facció que acaba de guanyar la cursa i concordaria, a més, amb la semàntica que sembla desprendre's de les inscripcions.

Malgrat tot, no deixa de ser sorprenent que la quadriga de Filoromus segueixi essent visualment tan impactant. Ho és per la seva situació sota l'obelisc, per la seva actitud amb la quadriga detinguda, ben afermat sobre el carro, mostrant el cos sencer i saludant el públic, fins i tot amb gallardia, no pas com un auriga derrotat i, a més, pel fet que, en la correcció que efectua el mosaic de Girona en relació amb l'arquitectura real del circ romà, Filoromus se situa a tocar de

la tribuna presidencial (a Girona, com explicarem, especialment solemnitzada) i a prop de la qual, recordem-ho, se situava la *linea alba* d'arribada en els circs romans.

## Una *spina* atapeïda d'*unica*

L'espai destinat a la cursa es completa amb la representació de la *spina*, que se situa al registre intermedi. Dues *metae*, de tres monòlits cadascuna, que es drecen a banda i banda d'aquesta (figures 4 i 8). Decoren la *spina* certs elements que són considerats «imprescindibles» per a la caracterització, no ja d'un circ romà en concret, sinó «del» circ romà. Ho és, per exemple, l'obelisc que es dreça al centre, present en totes les representacions de curses circenses, a excepció d'alguns paviments nord-africans<sup>33</sup>. Tampoc no ha de sorprendre que, a la seva dreta, s'hi representi Cíbele, muntada sobre un lleó i figurada amb el cap cobert per un mantell i una corona mural, ja que era una de les divinitats que presidien els jocs de circ<sup>34</sup>. I, finalment, és fins i tot previsible trobar-hi representat —en el cas de Girona, a l'extrem esquerre de la *spina*— un trofeu, que aquí consisteix en un senzill suport vertical coronat per un casc, sobre el qual recolzen dues llances entrecruades amb diversos escuts que sembla que també són presents als seus peus (figura 4). De fet, l'emplaçament de trofeus als circs romans és coneguda i, tot i que no gaire sovint, es representen en figuracions circenses<sup>35</sup>.

Tanmateix, la presència d'un segon grup d'elements ha provocat certa sorpresa en els estudiosos, atès que es consideren imatges excepcionals (*unica*), sense paral·lels coneguts en aquest tipus de temàtica i que, per tant, esdevenen molt més difícils d'interpretar.

En primer lloc, cal fer referència al bòvid que se situa a la dreta del trofeu i que o bé s'ha identificat de maneres molt diverses o bé s'ha optat, senzillament, per no atribuir-li cap mena d'identificació. No semblen creïbles les propostes que el relacionen iconogràficament amb imatges d'Hèrcules Serapis o amb el bou Apis, com tampoc les que el posen en relació amb el mite del rapte d'Europa<sup>37</sup>. De fet, la imatge és tan estranya en una escena de curses de circ —en d'altres paviments, s'hi representen animals felins, però mai cap bou—, que no hi manca qui creu que caldria identificar-lo amb un brau, proposant que ens trobem, doncs, davant una escena de *venatio*. Aquesta darrera interpretació continua essent, però, molt discutida<sup>38</sup>.

D'altra banda, la imatge agenollada que se situa entre aquesta figura i l'obelisc, amb els braços lligats a l'esquena i el cap girat cap a la seva esquerra, ha comportat, igualment, for-



Figura 8.  
Mosaic de curses de circ de Bell-lloc del Pla. La *spina*. Detall de la figura 1.

ça problemes de lectura. Si bé, al principi, fou interpretada com una representació de Saturn —amb la curiosa i insòlita indicació que es vinculava per contemplar el grup de Cíbele amb lleó que se situa més enllà de l'obelisc (!)<sup>39</sup>—, disposa avui d'una explicació molt més senzilla, que la relaciona amb la representació del típic tema del «capiu bàrbar». Més encara, tant si està relacionada amb la imatge animal que se situa a la seva esquerra com si no —aquesta hipòtesi ens sembla de dubtosa acceptació, atès que la figura es mostra al darrere de l'animal i no al davant, a punt d'investir-la—, és possible fins i tot interpretar-la com a part d'una escena de *damnatio ad bestias*, a les quals es condemnava captius de guerra i, més endavant, els màrtirs cristians. En efecte, els condemnats, si no es tractava de captius a qui es preferia exhibir amb els seus propis vestits per deixar-ne palesa la seva procedència exòtica, se'ls vestia com a sacerdots de Saturn en el cas dels homes i amb el de consagrades a Ceres en el cas de les dones<sup>41</sup>.

Finalment, i pel que respecta a la imatge emplaçada a l'extrem exterior dret, no disposem de cap atribució identificativa unànime, ja que els estudiosos que l'han analitzada es decanten per dues propostes distintes, que han estat defensades amb tanta vehemència com equitat: o bé ens trobem davant d'una Minerva o d'una Pallas Atena, o bé davant d'una personificació de Roma<sup>42</sup>.

Però passem, de nou, de les presències a les absències.

Torna a causar sorpresa que el paviment no representi cap element de marcatge, dofins o *ovaria*, sobre l'estructura de la *spina*<sup>43</sup>. Podríem arribar a pensar que no són necessaris, atès que, existint un auriga vencedor, la cursa ja ha finalitzat. Tanmateix, cal advertir que, iconogràficament, en d'altres paviments, la presència d'un guanyador no exclou la representació simultània d'aquests elements de marcatge (confronteu-ho, per exemple, amb el mosaic del circ de Lió (figura 5) on es mostren dofins i *ovaria* i, a més, duplicats). Aquesta absència esdevé, a

més, especialment significativa, perquè en totes les representacions de figuracions circenses en les quals se sotmet la *spina* a una contracció, fins i tot les que la redueixen a la mínima figuració possible, aquesta sempre respecta els elements que es consideren primaris i que corresponen a les *metae* (monòlits dels extrems), els *ovaria*, els *delphinia* i l'obelisc<sup>44</sup>.

Intentar explicar aquesta absència no és una tasca fàcil. L'explicació més simple se sentiria temptada d'atribuir-la a un inexplicable «oblit» del mosaïsta (per tant, d'un més que maldestre mosaïsta, ja que es tracta d'un element imprescindible en la temàtica tractada). Una segona reflexió concerniria la planificació dels paviments. Podríem pensar que no existí cap treball previ i que l'elaboració s'inicià amb el mosaic veí de Bel·lerofont, destinant l'espai residual disponible al del circ. Sembla però més lògic argumentar que, de no existir cap delimitació prèvia, hagués estat més lògic iniciar els treballs amb el paviment circense, ja que l'extensa catifa geomètrica del paviment veí de Bel·lerofont es podia ampliar o reduir a voluntat sense que això afectés la comprensió del panell figurat que conté (vegeu la figura 3). Obrar de manera contrària ens remet a considerar el seu autor, altre cop, com un (més que) maldestre mosaïsta.

Restava, doncs, atribuir-ho senzillament a motius econòmics. No coneixem amb detall els mètodes exactes de càlcul que fixaven el cost d'un mosaic en el món romà, més enllà del fet que un mosaic figurat era més car que un de geomètric, i que el preu final que assoliria sembla estar relacionat tant amb la superfície que es pretenia cobrir com amb el material utilitzat, així com amb la major o menor complicació del disseny esmerçat<sup>45</sup>. Ara bé, tret que no es tractés de preus tancats en relació amb superfícies concretes, no acabem d'entendre quin estalvi podria arribar a comportar atorgar major superfície al veí mosaic de Bel·lerofont i no acabar per destinar el mateix nombre de tesselles, amb la policromia que calgués, a ampliar el podi opac de la *spina*, la superfície blanca de l'arena i el tram de sanefa



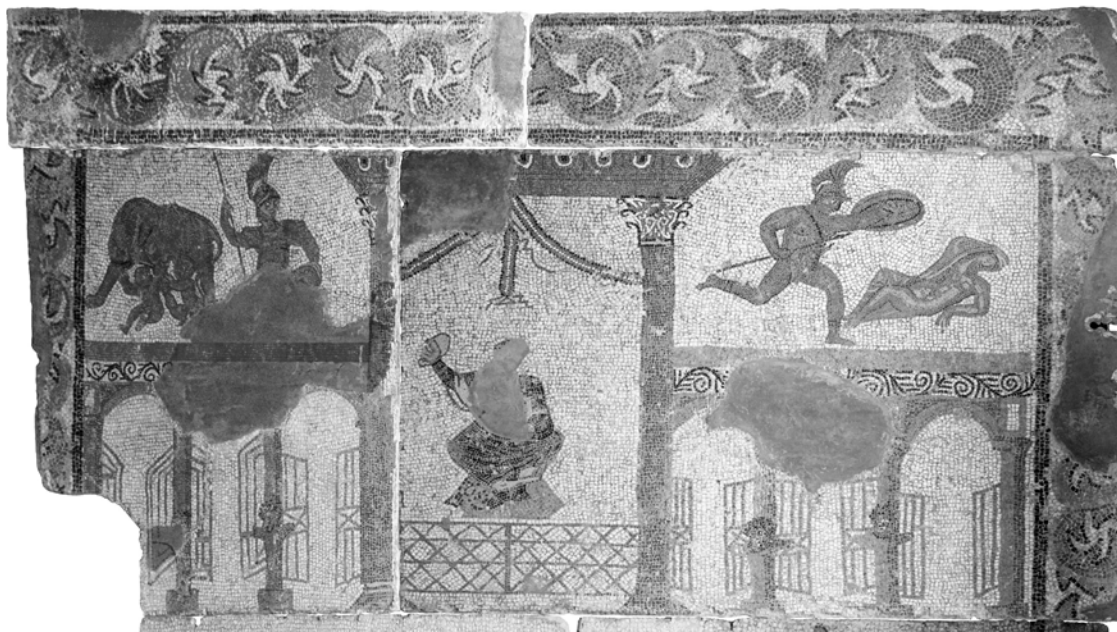


Figura 9.  
Mosaic de curses de circ de Bell-lloc del Pla. L'*oppidum*. Detall de la figura 1.

corresponent, afegint-hi l'única figuració essencial que mancava: els elements marcadors.

Ara bé, ni aquesta darrera hipòtesi tampoc no sembla satisfactòria si pensem que, tal com es realitzà el mosaic i sense modificar-ne les dimensions, es podien haver arribat a encabir prou còmodament dofins o *ovaria* —almenys, un dels dos elements—, ja que sembla existir prou espai entre el trofeu i la figura d'animal que se situa a la dreta d'aquest (hagués calgut, en tot cas i únicament, desplaçar aquesta darrera figura mínimament cap a la dreta o l'esquerra). Encara més, amb una mínima reducció d'escala aplicada a tota la *spina* aquests elements de marcatge s'hi podien encabir ben fàcilment.

¿Pretengué el mosaïsta —o el promotor, si les seves indicacions foren tan precises— que hi figuressin específicament els tipus iconogràfics que finalment es representen en lloc dels que en són absents, tot i la seva importància —essencial— per a la temàtica tractada? ¿Si és així, per quin motiu? ¿O cal pensar de nou en el fet que ens trobem, senzillament, davant un (més que) maldestre mosaïsta?

## Un *oppidum* sincrètic

No podem finalitzar aquesta anàlisi iconogràfica sense fer referència al segon àmbit que completa la cursa pròpiament dita i que, situada a la banda dreta del paviment, es correspon amb la representació arquitectònica de l'edifici: l'*oppidum* (figures 1, 4 i 9). El que cal destacar aquí no és el fet que el paviment gironí l'inclouï —al-

tres paviments representen fins i tot la graderia sencera, com a Cartago; el reproduïxen parcialment com a Girona, cas del mosaic de Lió; o bé, al contrari, no figuren cap element perimetral arquitectònic en absolut—, sinó la concreció i el detall amb què és tractat, a més de l'extensió que hi ocupa<sup>46</sup>.

En efecte, sobre una àrea no menor —aproximadament, una quarta part de tot el paviment—, s'hi representen sis *carceres*, tres a tres, sobre les quals es drecen sengles grups escultòrics de temàtica mitològica. A l'espai situat a l'esquerra, s'hi representa una escena de Luperkal, amb la lloba alletant els bessons Ròmul i Rem i, al seu costat, una figura asseguda, vestida amb indumentària militar, interpretada com el déu Mart —pare dels bessons<sup>47</sup>— o bé, majoritàriament, com una personificació de Roma<sup>48</sup>. L'escena que se situa a l'altra banda és interpretada, en canvi, per tots els estudiosos, sense discrepància, com un episodi de la trobada del déu Mart amb Rea Sílvia —mare dels bessons—<sup>49</sup>. El mosaic conté, per tant, dues referències mitològiques relacionats amb els orígens de Roma. Cal destacar, de nou, que aquestes escenes tornen a tenir la consideració d'*única* en relació amb la temàtica de les curses de circ<sup>50</sup>. Més encara, no sembla que pertanyin a una decoració real dels circs romans<sup>51</sup>.

Completa la representació, sobre l'eix de simetria, una edícula que ocupa tota la superfície disponible en alçada. Entre columnes de pòrfir, com sembla que indiquen les tesselles usades, de color vermellós, i darrere d'un senzill cancell d'esquema geomètric, de marbre si així cal in-

interpretar el color groguenc de les tesselles, s'hi situa un personatge destacat<sup>52</sup>. Es tractaria del jutge de la cursa, si entenem que ens trobem davant el tribunal dels jocs —*tribunal iudicium*—, o bé del president dels jocs, el magistrat o l'*editor muneris*, si preferim identificar l'espai com a *pulvinar* o llotja presidencial, atès que es representa d'una manera especialment rica.

La construcció que acabem de descriure, tan estranya, fou en tot cas difícil d'interpretar. Se situa topogràficament en el lloc que corresponia a la *porta pompae*, per on feien entrada les processons que inauguraven els jocs i que, en la topografia real dels edificis de circ, esdevenia una construcció diferenciada, tant del *tribunal iudicium* —vegeu-lo representat al mosaic de Lió (figura 7)—, com de l'edícula on se situava el president de la cursa. Creiem que la qüestió ha estat resolta en fer notar que el que aquí es mostra és més aviat una representació sincrètica —distorcionada, per tant, en relació amb l'arquitectura real dels circs romans— entre el *pulvinar* i la *porta pompae*, de manera que el primer s'apodera del lloc que correspondria a la segona<sup>53</sup>.

Per altra banda, cal prestar igualment una atenció especial als objectes o als atributs que sosté a les mans aquest president o tribunal dels jocs. Tradicionalment, s'ha interpretat que, amb la mà esquerra, subjecta unes tauletes o *codex* i que amb la dreta agita o és a punt de deixar caure a terra la *mappa*, el fragment de tela amb el qual es feia el senyal convingut per tal que s'iniciés la cursa.

La presència d'aquest atribut és però en aquest cas sorprenent, si tenim en compte que la cursa ja ha finalitzat i s'ha designat una quadriga com a vencedora. Tanmateix, darrerament, s'ha proposat fer-ne una nova lectura iconogràfica, que entén que el que sosté el president dels jocs és una corona agonística —atenent la forma circular que presenta i el tipus de gest amb el qual s'alça—<sup>54</sup>. La nova lectura té l'atractiu de la coherència, perquè, interpretada d'aquesta manera, el president sosté l'atribut victoriós que serà lliurat immediatament al vencedor que es passeja triomfal per l'arena. Cal tenir present, però, que la definició de l'objecte no és clara. Si bé sembla realment una corona circular al dibuix de Serra i Pausas (figura 4), apareix, en canvi, com un objecte molt més flexible i opac en el paviment conservat (confronteu-lo amb la figura 9, especialment pel que fa a la part inferior de l'objecte). No podem deixar de pensar que es tracti d'una *mappa*, usada aquí per identificar més clarament el president dels jocs, en una representació paratàctica que uneix alhora, amb la simultaneïtat que presenta, dues accions temporals consecutives: l'inici de la competició (a l'*oppidum*) i la cursa victoriosa (a l'arena).

### III. Interrogants derivats del tractament formal<sup>55</sup> La visió plurifocal com a element ordenador

El mosaic de Girona s'estructura a partir d'una visió plurifocal. Aquest tractament ateny les dues àrees que componen el marc on es desenvolupa la cursa i que ajuden a caracteritzar-lo: l'arena, on transcorre la cursa (en projecció vertical i lleugerament obliqua) i l'*oppidum* o aparell arquitectònic (en posició horitzontal i bàsicament plana). Tots dos sectors s'orienten i s'estructuren per mitjà d'eixos perpendiculars entre si.

Les composicions plurifocals constitueixen una de les formes que es desenvolupen de manera recurrent en representacions datades a bastament entre els segles IV i VI dC, si bé tenen un origen més antic<sup>56</sup>. Per raons d'espai, no és aquest el moment ni el lloc adequat on exposar el procés ni els elements que la conformen. Diguem tan sols que, pel que respecta a Bell-lloc, té com a gran avantatge l'ordenació claríssima dels dos àmbits i la diferenciació radical que presenten sobre un mateix espai físic. I que, a més, actua de fet sense «pervertir» del tot el que s'esperaria d'una representació mimètica segons allò que reproduïx l'òrgan visual humà, ja que segueix proporcionant un punt de vista efectiu del marc on es desenvolupa la cursa. Aquesta, en efecte, es correspon amb la visió que tindria de l'edifici del circ un espectador col·locat a l'arena, tant si se situava davant per davant de la *spina* com en un dels seus extrems. Fa la impressió, per tant, i per usar una expressió que considerem especialment afortunada, que ens trobem davant d'una perspectiva «incorrecta, però efectiva»<sup>57</sup>.

Creiem encertat afirmar que aquest tractament, aplicat al paviment gironí en el seu espai original i amb les mides generoses que abasta (7,08 m x 3,42 m en el moment de ser descobert, és a dir, uns 24 m<sup>2</sup>), deuria potenciar encara més el contrast visual existent entre les dues àrees, perquè el mosaic s'estenia sobre un mateix espai físic —estret, allargat i sense obstacles, amb murets que el delimitaven a banda i banda pels extrems laterals—, la qual cosa obligava, doncs, l'espectador a recórrer-lo tram a tram, sense la privilegiada visió de conjunt de què disposem avui<sup>58</sup>. Segurament, el tractament diametralment oposat entre els dos sectors que conformen l'escena permetia per tant a qui el recorria adonar-se amb una efectiva immediatesa visual on finia cadascuna de les dues grans àrees que componen el paviment.

És cert, com s'ha afirmat, que la representació de curses de circ constitueix un tema de complicació inusual per a l'artista d'època ro-

mana, atès que aquests tipus de paviments que opten per representar aquesta temàtica en una escena completa i única, com és el cas gironí, podien arribar a encabir un gran nombre de figures susceptibles de ser representades. Aquest fet, si bé possibilitava un dinamisme i una caracterització més grans de l'escena, comportava, ensems, el risc de provocar una certa confusió si el seu creador no disposava dels recursos ordenadors necessaris<sup>59</sup>. Ara bé, a causa de la incertesa amb què es data el paviment gironí, no podem discernir fins a quin punt l'ús d'aquesta visió plurifocal correspon a la pròpia iniciativa del mosaïsta —d'un mosaïsta innovador capaç d'usar-la per tal d'atorgar un fort caràcter ordenador a tota l'escena— o bé si aquesta concepció ja es correspon del tot amb una manera de fer comuna, pròpia de l'època. En aquest segon cas, podríem pensar, fins i tot, que l'artesà que actuà a Bell-lloc disposava d'un model o cartró que representava una cursa sencera del circ, on ja constaven aquests tipus de recursos compositiu, i que es limità a traspassar-los sense que hi intervingués cap decisió estructuradora pròpia. El que sí que podem afirmar és que existeixen elements que revelen una especial cura «ordenadora» en el paviment. Ens referim al fet que s'opti per comprimir l'estructura arquitectònica perimetral de l'edifici en un *oppidum* (figura 9) que es construeix clarament a partir d'una simetria exacta, només alterada per la temàtica diversa dels grups escultòrics que es drecen sobre cada grup de *carceres*; o bé en el fet que l'arena, que s'ordena «naturalment» en tres registres gràcies a la presència necessària de la *spina* (figures 1 i 4), mostri una cura especial a evitar que les imatges que poblen aquests tres registres se superposin entre si<sup>61</sup>.

## Entre la volumetria i el tractament pla

Un segon aspecte que cal sotmetre a anàlisi fa referència a la constatació que, al paviment, hi conviuen certs elements que són capaços de desenvolupar una certa tridimensionalitat al costat d'altres que no aconsegueixen configurar-se amb una solidesa completa —i, per tant, volumètrica— des del punt de vista visual<sup>62</sup>.

N'és un exemple fefaent el tractament de l'*oppidum*. Aquí, el marc arquitectònic eminentment pla (edícula i cancell, arquitrans i columnes) —allunyat, per tant, de la curvatura real que mostrava aquest sector en l'alçat físic d'aquest tipus d'edificis— cohabita, en canvi, amb unes *carceres* que mostren les portes obertes (figura 9)<sup>63</sup>. És precisament aquest lleuger efecte d'oblíquitat dels cancells el que atorga un cert rendi-

ment espacial de tipus volumètric a aquesta zona del paviment.

Ara bé, el caràcter híbrid no afecta només l'aparell arquitectònic, sinó que també s'aplica a la figuració que conté. Així, la figura del jutge o president, si bé es mostra totalment frontal al centre de l'edícula, resta envoltada per un fons clar que en ressalta la ingravidesa i que el deslliga de les línies arquitecturals que l'acullen, més encara pel fet que se'l separa de la línia de sòl de l'edifici. En canvi, el fet de col·locar-lo sobre una base geomètrica que s'inclina obliquament li atorga solidesa. És innegable, però, que tots aquests elements ajuden a situar-lo al centre de la composició espacial, amb la qual cosa s'evita que quedi cobert per la massa arquitectònica del cancell que delimita frontalment la tribuna<sup>64</sup>. El mateix podem afirmar si analitzem les escenes mitològiques situades sobre les *carceres*: si bé es modelen amb tons de clarobscur i, per tant, són capaces d'expressar certa volumetria, aquesta no es prou explícita per permetre'ns distingir si les figures han de ser considerades relleus o grups escultòrics exempts, ja que, situades sobre un fons neutre de tessels blancs, no apareixen integrades correctament en el marc arquitectònic que decoren<sup>65</sup>.

En tot cas, aquest tractament «pendular» afecta també la figuració que conforma la *spina*. Notem com les representacions escultòriques que la poblen reben un tractament majoritàriament frontal, però que, en canvi i alhora, se situen sobre un mur que es representa prou rasat (lleugerament oblic), fins al punt que l'espectador pot arribar a observar mínimament les línies de ruptura a la superfície, segurament indicatives dels reflexos d'aigua de la piscina (*euripus*) que discorria al peu de la mateixa *spina* (comproveu-ho a l'extrem dret de la figura 8)<sup>66</sup>. És possible que aquest tractament —que, en tot cas, no es pot qualificar pròpiament de perspectiva aèria o obliqua— tingui com a objectiu permetre que l'espectador del paviment se situï en la visió que hagués tingut realment des de les grades<sup>67</sup>.

No ens sembla que aquest tipus de representacions híbrides puguin arribar a causar estupor, ni tan sols una sorpresa relativa, dins l'estat de coneixements de què disposem avui sobre el desenvolupament de l'art romà en època baiximperial. El mosaïsta o mosaïstes de Bell-lloc, o els cartrons o models que usaven<sup>68</sup>, s'inscriuen encara a mig camí entre dues vies artístiques que se simultaniegen: la que es nodreix de la pura mimesi visual —i que pretén cercar la màxima volumetria fictícia possible, d'arrel hel·lenística— i la que opta per refermar-se sobre la superfície bidimensional i plana del paviment, conreant un art de tipus marcadament conceptual. Ens trobem, doncs, davant un espai artístic «de frontera», que



perviu entre la dissolució d'una forma antiga i el naixement d'una altra de nova, plena de dubtes i temptejos.

En aquest sentit, és potser l'ús del color allò que remet més clarament a la manera de fer derivada de l'època hel·lenística. És clar que a Bell-lloc se'n coneix bé l'ús com a mitjà descriptiu —iconogràfic, en podríem dir—, ja que s'aplica tant als aurigues, diferenciats en faccions gràcies al color de les túniques que vesteixen, com als elements escultòrics i arquitectònics del paviment, que assenyalen els materials de què es componen per mitjà del color. Però és innegable que a Bell-lloc se sap recórrer també al color com a mitjà idoni per a la creació de volumetria<sup>69</sup>. D'aquí que s'apliquin tesselles fosques en la construcció de perímetres, amb l'objectiu que les figures es retallin nítidament sobre el fons, tant si és clar —cas dels aurigues sobre l'arena (figura 6)—, com sobre taques d'un color semblant —cas dels diferents cossos dels equins de cada quadriga—. I, per això, també, es grafien les regnes dels cavalls amb un doble traç, negre i vermell, la qual cosa les dota de més solidesa, i ajuda, a més, a percebre-les de manera lleugera i fluida. Per altra part, a constatacions volumètriques (recerca de contrastos purs) sembla remetre també la tècnica que recorre a l'ús de colors diferents i fins i tot oposats en els cossos de les túniques, les mànigues o els gambals dels aurigues<sup>70</sup>. Més encara, la combinació de tesselles d'1,5 cm per al blanc del fons i en la sanefa i els cubs de 0,5 cm o més petits per als elements figuratius, esdevé una tècnica que acosta el paviment a representacions d'estil més aviat pictòric i realista, la qual cosa possibilita matisacions formals i volumètriques més grans<sup>71</sup>.

Aquest ús i domini tant del tractament pla com del volumètric (que actua simultàniament, gairebé a partir de contrastos) pot explicar-se, doncs, recorrent a l'època baiximperial en la qual s'inscriu el paviment. El que aquí, en canvi, sorprèn, i no pas poc, és la constatació de dificultats evidents per resoldre certs elements representats. I no només aquest fet, sinó també que, en determinats moments, no es palesi cap cura a dissimular-los o camuflar-los. Detallem-ne, almenys, dos exemples.

El primer fa referència al tractament volumètric de la *spina*, que no és uniforme en tot el traçat. En aquest sentit, cal observar les línies terminals de l'extrem esquerre, que apareixen inacabades de manera maldestra i conscient. No és així a l'altre extrem, on s'aprofita el podi que sosté la divinitat armada per amagar-les enginyosament darrere seu (figura 4). Tot plegat comporta doncs que, paradoxalment, la solidesa arquitectural més gran de l'aparell arquitectònic de l'arena no recaigui, com s'esperaria, en la llarga construcció

de la pròpia *spina*, sinó en les estructures de les bases de les dues *metae* monolítiques que la flanquegen, ja que aquestes es representen corbades i separades d'aquella, i mostren a més una porta d'accés a l'interior a la base, que esdevé, per tant, un indicador adequat de volum<sup>72</sup>. No creiem que hi hagi cap més explicació per a aquesta mancança —que tan el·loqüentment s'expressa a l'extrem terminal esquerre de la *spina*— que una falta adequada de mestratge, imputable a l'artesà que va realitzar la representació d'aquesta construcció o bé al mateix cap de taller que l'havia de supervisar forçosament. De fet, alguns estudiosos prefereixen atribuir-la a una addició lliure del mosaïsta, que, en aquest aspecte, va preferir no recórrer als cartrons<sup>73</sup>.

No abandonem les *metae*. Un segon exemple de dificultat ateny a la seva situació en el paviment (vegeu-les completes al gravat de Serra i Pausas reproduït a la figura 4). No sorprèn que hi apareguin deslligades de la *spina* mateixa, ja que això pot correspondre's amb l'arquitectura real d'alguns circs romans. El que esdevé realment paradoxal és que cap de les dues s'alineiï amb el perímetre d'aquesta. Aquest fet és especialment evident a la meta dreta, que se situa d'una manera més que forçada entre l'*oppidum* i la figura armada que decora l'extrem dret de la *spina*. Podríem pensar, de nou, que existiren mancances d'espai en la realització d'un paviment que no va comptar amb treballs de disseny previ; en aquest cas, no només fou precís comprimir aquest element —reducció d'escala— sinó també, a més, inclinar-lo. Disposem, però, d'una altra hipòtesi que intenta explicar aquest fet insòlit i que l'explica, senzillament, per claredat iconogràfica: la inclinació respon al fet que el mosaïsta va voler mostrar explícitament que totes dues *metae* presenten una portella a la base. En efecte, si aquestes haguessin estat representades unides als extrems de la *spina*, com ocorre freqüentment en representacions de la mateixa temàtica, musives i en d'altres suports, aquests accessos no haguessin pogut ser visibles fàcilment<sup>74</sup>. Si així fos, cal tenir present que aquesta atenció especial a la configuració de les *metae* pot contenir una significació especial, ja que la seva presència pot convertir-se—com al mosaic de Cartago— en un indicador o, fins i tot, en una clara referència topogràfica que pretengués reproduir un edifici de circ en concret<sup>75</sup>. Aquesta consideració explicaria igualment que totes dues *metae* no presentin una estructura similar, ni en la mida ni en la forma amb què es representen els monòlits respectius que les coronen, ja que, reproducció de *metae* reals, aquestes podien haver estat construïdes o refetes en èpoques diferents (i mostrar aspectes físics diferents). En tot cas, és evident que al mosaïsta no li suposa-

va cap dificultat reproduir el mateix model de meta invertint-lo senzillament (a menys que no tornem a pensar en un —maldestre— mosaïsta) i que no sembla congruent afirmar que ens trobem davant de dos models diferents, usats per dos mosaïstes que intervingueren en aquest paviment de manera simultània, sense que cap (igualment maldestre) encarregat de taller fes un mínim esforç de supervisió per aconseguir una certa coherència.

## Uns sorprenents (?) canvis d'escala

Cal finalitzar aquest estudi fent referència al tractament de l'escala. En aquest sentit, hem de valorar, novament i en primer lloc, una absència. Ens referim al fet que el promotor o mosaïsta optés per no representar perimetralment la *cavea* o graderia completa de l'edifici<sup>76</sup>. El fet pot atribuir-se, novament, a motius purament econòmics —major figuració arquitectònica podia comportar un cost més elevat— o bé a les limitacions dels models o de les capacitats que posseïen els integrants del taller o el mosaïsta —disposaven només de models d'aquest tipus i no era o no eren capaçs de concebre'n d'altres—.

Tanmateix, si la decisió partí d'una ponderació i reflexió prèvia, hem de concloure que aquesta decisió esdevingué un recurs d'una intel·ligència innegable, perquè vistes les limitacions laterals d'espai del paviment —on, com hem dit, corrien murets que el cenyien i n'impossibilitaven una visió de conjunt—, l'elecció compositiva acabà per esdevenir especialment apropiada si allò que es pretenia era mostrar amb major detall els protagonistes absoluts de les curses de circ: les quadrigues i el seu president, jutge o *editor*. Inclou tot l'aparell arquitectònic hagués abocat, en canvi, a un tipus de concepció necessàriament més miniaturista, ja que les figures que poblen l'arena s'haguessin hagut de representar a escala molt menor<sup>77</sup>.

Dit això, cal constatar que tot el paviment presenta diferències notables d'escala. El fet és evident si comparem entre si els dos grans àmbits que s'hi representen (figures 1 i 4). Així, les figures escultòriques que es drecen sobre les *carceres* són figurades a escala més gran que les que poblen la *spina*. El mateix succeeix en els tractaments arquitectònics: l'àrea de l'*oppidum* es representa a escala major que la pròpia *spina*<sup>78</sup>.

Ara bé, els canvis d'escala més sorprenents es produeixen quan analitzem un mateix subsector compositiu. En aquest sentit, a l'arena, quadrigues i personatges auxiliars es mostren a escala més àmplia que les figures representades a la *spina*. Per altra part, les bases de les dues *metae* es figuren a mida molt més gran que la de la prò-

pia *spina*. Quant a l'*oppidum*, la *porta pompae-pulvinar* dobla en superfície les *carceres* que s'hi despleguen a banda i banda, i el president o jutge de la cursa presenta, assegut —cal imaginar quina llargada abastaria dempeus— una mida idèntica a la que s'atribueix a l'alçada de les *carceres*.

Una resposta còmoda atribuiria aquest fet, un cop més, a les pròpies limitacions del mosaïsta i al nul control que posseïa sobre l'espai disponible (que, a més, recordem-ho, era considerable). Si bé és cert que alguns elements, com ara, per exemple, la inclinació corbada de la part superior de l'obelisc —inexistent a la il·lustració de Serra i Pausas (figura 4), però present, en canvi, al mosaic original conservat (figura 1)—, és causada segurament per la manca de l'espai que va provocar la presència de la roda de la quadriga de Calimorfus, l'explicació no sembla tan senzilla. Aquest tipus d'argumentacions parteixen de la base que no existí cap esbós previ i podrien remetre a metodologies que no poden ser demostrades (com ara, per exemple, que l'artista començà per representar les quatre quadrigues —a escala més gran—; seguí per la meta esquerra —també a escala més gran—; prosseguí, encabint-la en l'espai que restava, amb la *spina* —a mida molt més reduïda—; i finalitzà amb la meta dreta —molt més reduïda que la primera i, a més, inclinada).

Per analitzar-ho amb deteniment, centrem-nos per un moment en els cartrons que el mosaïsta hagués pogut posseir. Podem arribar a pensar que eren de mides molt diverses i que foren col·locats al paviment sense que l'artesà fos capaç d'efectuar-hi cap correcció d'escala que permetés atorgar una visió coherent de conjunt al paviment. Tanmateix, se'ns fa difícil pensar que els mosaïstes, si n'usaven, disposessin de models de totes les temàtiques susceptibles de ser representades i en totes les mides possibles i que, a més, els poguessin tragar amb facilitat, especialment en el cas de tallers exclusivament itinerants<sup>79</sup>. Per tant, aquest tipus d'artesans havien d'estar avesats a transposar forçosament un determinat nombre de models a escales diverses.

Si així fou, al mosaïsta de Bell-lloc li costava ben poc esforç harmonitzar tota la figuració, ja que bastava igualar l'escala de totes les figures que poblen el paviment reduint-les, sense necessitat d'eixamplar l'espai destinat al mosaic. Fins i tot la reducció d'escala de tot l'aparell de l'*oppidum* no hagués pogut comportar cap problema, vista la solució emprada en altres paviments de la mateixa temàtica: si s'hagués volgut, només calia addicionar-hi una part de la grada als extrems, mantenint fins i tot el mateix nombre de *carceres*<sup>80</sup>. A més, la reducció global d'escala hagués permès la possibilitat de disposar de més espai per situar la meta dreta còmodament.

Per tant, és legítim qüestionar-se si aquesta diferència d'escala no s'escometé per negació —l'artista no tenia els models concrets i no sabia com procedir— sinó per afirmació. ¿És possible que allò que pretenia el mosaïsta, per exemple en l'àmbit de l'*oppidum*, fos poder disposar de més espai, tant per representar amb més detall la figura presidencial que s'encabeix al centre, dins la *porta pompae-pulvinar* (l'amplada que se li destina és idèntica a la que ocupa cada grup de tres *carceres*), com per mostrar clarament els dos grups escultòrics que es drecen a banda i banda d'aquesta (cadascun ocupant per si sol l'amplada de tres *carceres*; traspassats a mida real, esdevindrien gegantins)?

Preguntem-nos també si aquest disseny de l'*oppidum* no fou elaborat d'antuvi. Actua segons un seu esquema de construcció simple i eficaç i, de fet, el seu aspecte definitiu sembla tenir com a finalitat emfatitzar les imatges que s'hi encabeixen. Així, en amplada, el mosaïsta recorre al mòdul 1:3, amb tres sectors clarament diferenciats i adjacents (tres *carceres*, el *pulvinar* i tres *carceres* més). En alçada, en canvi, s'opta pel mòdul 1:2, amb un únic àmbit continu per al *pulvinar* central i dos de superposats en cada lateral. No pot considerar-se casual, a més, que aquest mòdul binari acabi assignant la mateixa superfície a cada subsector (l'altura de les *carceres* i el seu fris superior correspon a la dels grups escultòrics i el fris inferior de la seva base). La diferència d'escala per al conjunt de l'*oppidum* sembla, doncs, que hagi estat escomesa intencionadament, potser perquè totes les figuracions d'aquesta zona es consideraren especialment significatives en relació a la lectura que cal realitzar per al conjunt de la representació.

Ja per finalitzar, quelcom similar podem afirmar de l'arena. Poca cosa podem adduir en relació amb la figuració escultòrica que decora la *spina*, la qual presenta, de fet, una coherència interna d'escala notable pel que respecta als elements que la poblen. Fins i tot si es constatessin certs canvis d'escala, podríem arribar a pensar que responen a les diverses mides que posseïen les escultures reals situades en el marc real de l'edifici que es volgué reproduir —o, si més no, evocar—, les quals no necessitaven mostrar-se a una escala coincident entre si. I no volem deixar de notar que fins i tot quan confrontem entre si els diferents subsectors que configuren aquest àmbit —*spina* versus quadrigues—, es constata una certa cohesió, ja que totes les imatges de grups de quadrigues són, en conjunt, molt més grans que les que poblen la *spina*<sup>81</sup>. Per tant, si la diferència d'escala fou també aquí intencionada, hem de concloure que l'artista la usà per tal de destacar els autèntics protagonistes de la cursa: els aurigues i les seves quadrigues.

## IV. Consideracions finals

De l'exposició que acabem d'efectuar, podem concloure que la consideració que cal atorgar al creador o cap de taller del mosaic de Bell-lloc és, fins a cert punt, ambivalent.

Més enllà d'atribuir la presència dels nombrosos interrogants ressenyats a motius purament econòmics —no del tot convincents, vista la presència del veí paviment de Bel·lerofont allencejant la Quimera i la seva extensa catifa geomètrica que podia ser reduïda fàcilment sense afectar la comprensió del panell figurat que encabeix—, podríem afirmar que, senzillament, ens trobem davant un mosaïsta maldestre, que actua sense planificació prèvia (fet que l'aboca a «encabir» les figures a escales diferents, segons l'espai que va quedant disponible); que disposa de pocs recursos iconogràfics (en tot cas, insuficients per assenyalar clarament un guanyador de la cursa); que «oblida» detalls iconogràfics considerats essencials en la temàtica tractada (com ara els elements de marcatge: dofins o *ovaria*); que recorre a imatges «estranyes» a la temàtica circense (els *unica* situats a la *spina* —brau o bou, Minerva o Pallas Atena— i els de temàtica mitològica que se situen sobre les *carceres*); i que, finalment, no mostra cap mena d'interès en «camuflar» les acusades limitacions que pateix pel que fa al tractament perspectívic (línies de l'extrem esquerre de la *spina*).

Tanmateix, deixant de banda que alguns aspectes, sobretot de lectura iconogràfica, poden ser considerats falsos problemes que deriven de la insuficiència del nostre propi coneixement (és molt possible, per exemple, que un espectador de l'època fos capaç d'identificar ràpidament, per exemple, la figura d'un *designator* proclamant Calimorfus vencedor i de situar la *línea alba* d'arribada al lloc adequat de l'arena), podem considerar igualment aquest mosaïsta com un personatge prou destre, capaç de representar una temàtica circense a nivell òptim dins els paràmetres que conformen l'art d'època baiximperial, autèntic moment «cruïlla» en la història de l'art romà. Potser ens trobem, doncs, davant algú que conserva la perícia derivada de recursos que s'endinsen en llargues arrels de tradició hel·lenística (l'excel·lent tractament volumètric per mitjà del color); davant algú que és capaç de fer gala de certes conquestes artístiques que se situen en una vessant radicalment oposada, més conceptual (com és el cas del notable domini mostrat en desplegar una composició que actua a partir de contrastos (la visió plurifocal); davant un artista que sap usar de manera intel·ligent els recursos d'escala per destacar certes figures sobre la resta; en tot cas, davant un creador que sap dissenyar prèviament un aparell arquitectònic simple i eficaç.



A dia d'avui, doncs, la valoració que podem atorgar al mosaïsta (i al paviment, com a creació seva) no pot sinó fluctuar entre aquesta doble consideració. La negativa (limitacions i mancances personals) i, alhora, l'afirmativa (la voluntat de forma, de l'artista o, si fos el cas i en el que pertocqués, del promotor). En aquest sentit, és necessari reflexionar si l'absència dels *ovaria* i dels *delphinia* no fou intencionada, per tal d'emfatitzar la parataxi que sembla desprendre's del fet que el president dels jocs sostingui encara la *mappa* quan la cursa ja ha finalitzat; si el fet que s'hi incloguin certes figures «estranyes» a la temàtica tractada pot reforçar idees de romanitat concretes (cicle relacionat amb la fundació de Roma sobre les *carceres*; Dea Roma sobre la *spina*, en el cas que optem per aquesta lectura iconogràfica); o bé si certes incongruències arquitectòniques i alguns sorprenents canvis d'escala (especialment en el què afecten a les *metae*, representades amb mides diverses i a més separades, situades oblí-

quament i a un nivell diferenciat de la línia de sòl de la *spina*) no s'escometeren amb la intenció d'indicar referències topogràfiques ben precises, a fi i efecte de situar adequadament en un marc espacial concret la cursa que aquí es mostra.

No creiem que aquesta doble consideració (afirmativa/negativa) pugui ser obviada. Cal tenir-la ben present quan es procedeixi a analitzar la pertinença i aplicabilitat d'algunes de les significacions iconològiques ja formulades en relació a aquest paviment, fins i tot aquelles que *a priori* poden semblar-nos més agosarades o excessivament grandiloqüents per a un mosaic destinat a una de les vil·les que envoltaven aquella antiga *parva* Gerunda. Però, a més, estem convençuts que caldrà recórrer-hi igualment quan calgui sigui necessari determinar quina ha de ser la valoració concreta que cal atorgar tant al paviment com al seu creador (o creadors) dins el conjunt d'obres artístiques que conformen avui la història de l'art romà.

1. Aquesta expressió és la que utilitza per qualificar la troballa una de les primeres publicacions científiques que analitzen el paviment i que recull, alhora, les circumstàncies de la seva descoberta. Vegeu Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Gerona (en endavant, COMISIÓN) (1876), *Memoria acerca del mosaico romano descubierto en el presente año en la heredad llamada Torre de Bell-lloch, situada en el llano de esta ciudad*, Girona, Imprenta de Vicente Dorca, p. 5-8.

2. A aquests tres paviments cal afegir-hi la descoberta, no sempre en dates i sota circumstàncies ben documentades, de cinc fragments de paviments musius geomètrics dos de bicroms i tres de policroms, conservats actualment al centre educatiu Bell-lloc del Pla (Girona), així com de diversos elements arquitectònics d'època romana (rajoles, teules i altres tipus de material de construcció). Trobareu un estudi aprofundit de les circumstàncies i, quan és possible, de la datació de les troballes a C. PATIÑO (2002), *Les produccions musives de les vil·les suburbanes de Gerunda*, 2 vols., treball de recerca de doctorat, Girona, Biblioteca de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona, vol. I, p. 36-44 (un inventari al vol. II, p. 246-268). De fet, aquest treball de recerca de doctorat, que es mantenia fins ara inèdit, conforma el nucli de la publicació que ara presentem. Recollim aquí, més madurat, el discurs que exposàvem allí, degudament actualitzat.

3. M. GUARDIA (1992), *Los mosaicos de la antigüedad tardía en Hispania: Estudios de iconografía*, Barcelona, PPU, p. 57.

4. A. BALIL (1971), *Mosaicos romanos de Hispania Citerior. I. Conventus Tarraconensis. Fase 1.ª: «Ager Emporitanus et Gerunden-sis»*, Santiago de Compostela, p. 30, *Studia Archaeologica*, 12.

5. Podeu consultar-ne un estudi aprofundit a C. PATIÑO (2002), *Les produccions musives...*, op. cit., vol. I, p. 45-65, al qual ens remetem.

6. No cal insistir en la importància d'aquesta anàlisi prèvia. Vegeu, en aquest sentit, la crítica ferotge que A. BALIL («Notas de lectura: Dos estudios sobre iconografía de mitos clásicos», *Durius*, núm. 3, 1974, p. 139-141) llança contra S. HILLER (*Bellerophon: Ein griechischer Mythos in der römischen Kunst*, Munich, 1969), precisament a propòsit d'una anàlisi del paviment veí del que aquí analitzem, i en la qual l'acusa de no saber distingir el que

és original del que és refet o afegit.

7. C. OLIVERAS, *Proposta de conservació-restauració del mosaic romà de la vil·la de Can Pau Birol a Bell-lloc del Pla*, documentació complementària a l'objecte MHG 4114, Museu d'Història de la Ciutat de Girona.

8. Les anàlisis iconogràfiques més detingudes i completes del paviment es poden consultar a COMISIÓN (1876), *Memoria acerca del mosaico...*, op. cit., p. 29 s., i a A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses de Barcelona y Gerona», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLI, p. 259 s. Aquest darrer sintetitza aquest estudi, amb la inclusió d'alguna nova aportació, a: A. BALIL (1971), *Mosaicos romanos de Hispania Citerior...*, op. cit.

9. Consulteu A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», op. cit., p. 268.

10. P. VERRIÉ (1993), «El mosaic del circ de Girona», a: J. M. NOLLA, J. SAGRERA, P. VERRIÉ i D. VIVÓ, *Els mosaics de Can Pau Birol*, Girona, Ajuntament de Girona, p. 32.

11. Entre els premis atorgats als vencedors, hi figuren diversos tipus de corones, palmes, craters, els anomenats «cilindres de premi» i fins i tot «màquines de tirar la sort». Consulteu M. ENNAÏFER (1983), «Le thème des chevaux vainqueurs à travers la série des mosaïques africaines», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome (Paris)*, núm. 95 (2), p. 817-858, i N. DUVAL, «Recherches nouvelles sur les prix de concours représentés sur les mosaïques (résumé)», a: J.-P. DARMON i A. REBOURG (eds.) (1994), *La mosaïque gréco-romaine IV. IVe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique (Trèves, 1984)*, Paris, Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique, p. 259-263.

12. Vegeu J. H. HUMPHREY (1984), «Two new Circus Mosaics and their Implications for the Architecture of Circuses», *American Journal of Archaeology*, núm. 88, p. 394. Consulteu també M. YACOB (1994), «Le motif de cirque: un motif d'origine africaine?», a: P. JOHNSON, R. LING i D. SMITH, *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics (Bath, 1987)*, p. 157. Igualment, K. M. D. DUNBAIN (1978), *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and patronage*, Oxford, pàssim.

13. S'inclinen per Calimorfus com

a auriga victoriós: J. H. HUMPHREY (1986), *Roman circuses: Arenas for Chariot Racing*, Londres, Batsford, p. 240; M. DARDER (1993-1994), «El mosaic circenc de Barcino: Implicacions iconogràfiques a partir de les aportacions semàntiques», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, VII-VIII, p. 254, n. 11; M. DARDER (1996), *De nominibus equorum circensium: Pars occidentis*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, p. 206, i M. DARDER i G. RIPOLL (2000), «Calimorfus (est) Patinicus: La cuàdriga vencedora del mosaic circense de Bell-lloc (Girona)», a: F. PREVOT (ed.), *Romanité et cité chrétienne, permanences et mutations, intégration et exclusion du Ier au vie siècle*, Paris, De Boccard, p. 127-140.

14. S'inclinen per Filoromus com a vencedor: COMISIÓN (1876), *Memoria acerca...*, op. cit., p. 53; E. HÜBNER, *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. II, supl. núm. 6180; A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», op. cit., p. 268, i J. POLZER (1963), *Circus Pavements*, 2 vols., New York University, Ph. D., Fine Arts (tesi microfitxa), vol. I, p. 111.

15. Vegeu COMISIÓN (1876), *Memoria acerca...*, op. cit., p. 52. Consulteu, en aquest sentit, Ulp. Dig. III 2-4.

16. M. DARDER i G. RIPOLL (2000), «Calimorfus (est) Patinicus...», op. cit., p. 135.

17. Així, prefereix identificar-lo com a propulsor A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», op. cit., p. 264. Per la possibilitat que pogués identificar-se amb un *inibulator* o un *desultor*, vegeu J. M. NOLLA, J. SAGRERA, P. VERRIÉ i D. VIVÓ (1993), *Els mosaics...*, op. cit., p. 18. Trobareu una anàlisi de les diferents figures auxiliars a M. DARDER i G. RIPOLL (2000), «Calimorfus (est) Patinicus...», op. cit., p. 135 i n. 32. Vegeu l'explicació del rol d'aquests personatges auxiliars a J. J. ROSSITER (2001), «Circensium ministri: Who are the unmounted figures in Roman circus mosaics?», a: AADD, *VIIIème colloque international de la mosaïque antique et médiévale (Lausanne, 1997)*, p. 228-239. Tot i que aquest darrer autor coneix el paviment gironí (l'esmenta a la introducció), no l'usa, però, en l'anàlisi detinguda que realitza a l'article.

18. Així el llegeixen COMISIÓN (1876), *Memoria acerca del mosaico...*, op. cit.; A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», op. cit., p. 264, i G. LÓPEZ MONTEAGUDO (1992), «Inscripciones sobre caballos en

mosaicos romanos de Hispania y del Norte de África», *L'Africa Romana*, IX, p. 970.

19. M. DARDER i G. RIPOLL (2000), «Calimorfus (est) Patinicus », op. cit., p. 134.

20. Així ho llegeix A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», op. cit., p. 269.

21. L'única excepció la confereix el mot *Eu Plium* i que potser no cal considerar ni com a nom de cavall o d'euga. En el camp de les inscripcions, podeu consultar els estudis epigràfics de J. GÓMEZ PALLARÉS (1997), *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania: Inscripciones no cristianas*, Roma, L'Erma di Bretschneider, p. 96-99, núm. GI 5, Col·lecció *Studia Archaeologica*, 87, i G. LÓPEZ MONTEAGUDO (1992), «Inscripciones sobre caballos...», op. cit., p. 997 s. El més ampli és, sens dubte, el de M. DARDER (1996), *De nominibus equorum...*, op. cit., p. 203, 206, 216-217, 272-273 i pàssim. Tots han deixat avui per obsolets estudis anteriors, entre els quals trobem els de COMISIÓN (1876), *Memoria acerca del mosaico...*, op. cit., p. 54.

22. Respecte a les traduccions, consulteu M. DARDER i J. GÓMEZ PALLARÉS, seguint les referències consignades a la nota anterior.

23. M. DARDER i G. RIPOLL (2000), «Calimorfus (est) Patinicus...», op. cit., p. 131-132.

24. Només en el cas de la quadriga en naufragi caldria sobreentendre un verb transitiu com *facio*, que ressaltaria el sentit irònic del grup: «Limenius [fecit] Eu Plium» ('Limenius [ha realitzat] una bona navegació!'). Vegeu nota anterior.

25. *Ibidem*.

26. A Bàrcino, s'hi proclama clarament vencedor el cavall Eridanus. Vegeu M. DARDER (1993-1994), «El mosaic circenc de Barcino...», op. cit., p. 280.

27. Així, per exemple, se situa al centre del registre superior al mosaic del gran circ de Piazza Armerina, a l'extrem dret al de Barcelona, o retornant en el sentit invers a la direcció de la cursa, amb la palma a la mà, a Cartago i a Silin. Vegeu, en aquest sentit, J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., pàssim, i J. H. HUMPHREY (1986), *Roman circuses...*, op. cit., p. 394. Per als dos darrers paviments, consulteu K. M. D. DUNBABIN (1978), *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford,

Oxford University Press, i M. Yacoub (1994), «Le motif de cirque...», op. cit.

28. Vegeu CASSIODOR, *Variae*, III, 51 (a. 507-511).

29. Vegeu J. H. HUMPHREY (1986), *Roman circuses...*, op. cit., p. 84-91, n. 6, i M. DARDER i G. RIPOLL (2000), «Calimorfus (est) Patinicus...», op. cit., p. 134, n. 30, on es fa referència a les fonts documentals.

30. M. DARDER i G. RIPOLL (2000), «Calimorfus (est) Patinicus...», op. cit.

31. Vegeu, referent a aquest mosaic, J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. I, p. 63 s.; J. H. HUMPHREY (1986), *Roman circuses...*, op. cit., p. 216 s., i H. STERN i M. BLANCHARD (1967), *Recueil général des mosaïques de la Gaule. II. Province Lyonnaise* 1. París, p. 63 s., núm. 73.

32. Vegeu *supra*, n. 16.

33. A Girona, hi sorgeix d'una base decorada amb acants i pròtoms humans, i no conté, en la projecció vertical, les esquematitzacions de jeroglífics que són presents en d'altres representacions (vegeu J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. I, p. 118). Referent als paviments nord-africans, vegeu *supra*, n. 12.

34. H. GRAILLOT (*Le culte de Cybèle mère des dieux à Rome et dans l'Empire Romain*, París, Fontemoing et Cie. Éditeurs, 1912, col·lecció *Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome*, 107) recull aquesta imatge del mosaic gironí (p. 474, n. 1) en el seu estudi temàtic sobre el culte a Cíbele. Observa BALIL («Mosaicos circenses...», 1962, op. cit., p. 305) que la representació de la Magna Mater és molt freqüent. És citada per Tertulià (De. Spect. VIII) entre les divinitats del circ Màxim.

35. Els estendards que apareixen en altres representacions tenen, probablement, una significació anàloga a aquests trofeus. Consulteu-ne els paral·lels a A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», op. cit., p. 304-309; J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. I, p. 117; J. H. HUMPHREY (1986), *Roman circuses...*, op. cit., p. 241, i G. LÓPEZ MONTEAGUDO (1994), «Mosaicos hispanos de circo y anfiteatro», a: AADD, *VI Coloquio internacional sobre mosaico antiguo (Palencia - Mérida 1990)*, Palència, Asociación Española del Mosaico, p. 346-348.

36. Cas d'A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», op. cit., p. 304-305; J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. II, p. 309, i J. H. HUMPHREY (1986), *Roman circuses...*, op. cit., p. 241.

37. Advoca per una interpretació com a imatge d'Hèrcules Serapis F. FITA (1876), «Miliario romano e inscripciones hebreas de Gerona», *Revista Histórica*, III, p. 138, n. 1. El llegeix com un bou Apis, tot i que amb dubtes, COMISIÓN (*Memoria acerca del mosaico...*, 1876, op. cit., p. 42), ja que, si bé aquí hi manquen les característiques marques blanques sobre el cap negre del bou, perquè l'artista voldria expressar amb un uniforme de color groguenc que ens trobem davant una estàtua de bronze daurat, hom creia que hi podia identificar la forma de les banyes, que s'interpretaren com de mitja lluna (?). En relació amb el mite del rapte d'Europa, vegeu E. HÜBNER, *Corpus...*, op. cit., vol. II, núm. 6180. Cal rebutjar totalment la proposta de J. PLA I CARGOL (1965), «Restos ibéricos, griegos y romanos en las comarcas gerundenses», *Revista de Gerona*, 30, p. 29, que llegeix, a la *spina*, «la loba alimentando a Remo y Rómulo», la qual cosa indica que o bé confongué la imatge animal o que situà aquí, incomprensiblement, un dels grups que es representen sobre les *carceres* (vegeu més endavant).

38. Cal tenir en compte que A. BALIL («Mosaicos circenses...», 1962, op. cit., p. 305-306) s'havia mostrat partidari, en relació amb les representacions de panteres que apareixen al paviment de Bàrcino, al gran circ de Piazza Armerina i a Gafsa, de no relacionar aquests animals amb la celebració de *venationes* al circ. En canvi, J. H. HUMPHREY (*Roman circuses*, 1986, op. cit., p. 280) afirma que els felins o braus representats a les *spinae* de circs en contornats i en mosaics al·ludeixen precisament a les *venationes* que tenien lloc tant al circ com a l'amfiteatre; tanmateix, silencia el mosaic gironí en donar exemples d'aquestes representacions en paviments, potser perquè no l'interpreta com un felí. G. LÓPEZ MONTEAGUDO («Mosaicos hispanos...», 1994, op. cit., p. 346-348), en canvi, veu un paral·lel a la figura de Girona, que interpreta com un brau, a la *spina* del mosaic de Gafsa.

39. COMISIÓN (1876), *Memoria acerca del mosaico...*, op. cit., p. 42.

40. A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», p. 263, i J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. I, p. 108.



41. En la creença que es convertien en víctimes substituïdors dels sacrificis humans que calia presentar a Saturn. Vegeu J. M. BLÁZQUEZ, G. LÓPEZ MONTEAGUDO, M. L. NEIRA i M. P. SAN NICOLÁS (1990), «Pavimentos africanos con espectáculos de toros: Estudio comparativo a propósito del mosaico de Silin (Tripolitania)», *Antiquités Africaines*, núm. 26, p. 155-204 i especialment p. 160 i 162; G. LÓPEZ MONTEAGUDO (1991), «Escenas de venatio en mosaicos hispanorromanos», *Gerión*, núm. 9, p. 248, i G. LÓPEZ MONTEAGUDO (1994), «Mosaicos hispanos...», p. 346-348.
42. La consideren una Minerva o Pallas Atena. A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», op. cit., p. 263, i J. M. BLÁZQUEZ, G. LÓPEZ MONTEAGUDO, M. P. GARCÍA GELABERT i M. L. NEIRA (1990), «Pavimentos africanos...», op. cit., p. 514, que el segueixen. En canvi, J. H. HUMPHREY (1986), *Roman circuses...*, op. cit., p. 241, proposa que ens trobem davant una personificació de Roma, en constatar l'absència d'ègida. J. POLZER (1963), op. cit., vol. I, p. 113) valora la possibilitat d'identificar la figura amb Minerva, però s'inclina per llegir-la com una personificació de Roma, en comparar-la amb la imatge existent al costat del cònsol Basilus al díptic de Florència. No creiem que sigui plausible identificar-la amb una imatge masculina, com feia S. REINACH (*Répertoire des Peintures grecques et romaines*, París, 1922, p. 291, reimp. Roma, L'Erma di Bretschneider, 1970), quan afirmava que ens trobàvem davant una representació del déu Mart. La figura, malmesa, fou refeta il·lusionísticament seguint el gravat de Serra i Pausas en part del casc, el rostre i l'espatlla. Vegeu C. OLIVERAS, *Proposta de conservació-restauració...*, op. cit.
43. J. M. NOLLA, J. SAGRERA, P. VERRÍE i D. VIVÓ (1993), *Els mosaics de Can Pau Birol...*, op. cit., p. 16. També P. VERRÍE (1993), «El mosaic del circ...», op. cit., p. 32. Aquest tipus d'elements solen representar-se amb una escala, ni que sigui esquemàtica, al costat del marcador, per permetre'n la manipulació durant la cursa. En trobareu un estudi monogràfic a J. de C. SERRA i RÀFOLS (1936), «El marcador en els jocs de circ», *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, vol. iii, p. 165 s., completat per A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», op. cit., p. 306-309, n. 174, i, sobretot, per J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. II, p. 346 s. i per J. H. HUMPHREY (1986), *Roman circuses...*, op. cit., p. 260-265.
44. Consulteu, en aquest sentit, J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. II, p. 304.
45. L'*Edictum de pretiis* és un document del segle IV dC dirigit a l'imperi oriental i que ha estat usat en sentit divers (vegeu les reflexions d'A. BALIL (1986), «El oficio del Musivario», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. LIII, p. 150-152). És també especialment interessant consultar la visió de síntesi de M. F. MORENO (1995), «Aspectos técnicos, económicos, funcionales e ideológicos del mosaico romano: Una reflexión», *Anales de Arqueología Cordobesa*, núm. 6, p. 113-143, que incorpora la bibliografia més interessant sobre aquesta qüestió elaborada fins a la data.
46. Representen la càvea sencera els paviments de Luni, Cartago i Piazza Armerina (sintèticament). També trobem representacions d'*oppidum* de circs romans en musivària, a més de Girona, als mosaics de Silin, Lió i Itàlica, amb diverses simplificacions. A Volubilis només és vist des de l'exterior i apareix molt fragmentat a Dougga. És dubtós que es volgués representar originàriament al paviment de Gafsa. En canvi, és probable que, al paviment de Bàrcino, no s'hagués representat mai, al contrari del que havia suggerit E. HÜBNER (1863) a «Mosaico di Barcellona raffigurante giuochi circensi», *Annali dell'Istituto Internazionale di Corrispondenza Archaeologica*, núm. 35, p. 149, i altres autors que el segueixen (AADD (1955), *Guías de los Museos de España*, núm. 11, Museo Arqueológico de Barcelona, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, p. 131). J. H. HUMPHREY (1986), *Roman circuses...*, op. cit., p. 239) encara la dóna, però, com a possible per al mosaic barceloní. Per a tots aquests estudis paral·lels, vistos en aquest, és molt útil consultar la visió de J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. II, p. 258.
47. La interpreten com a déu Mart: COMISIÓN (*Memoria acerca del mosaico...*, 1876, op. cit., p. 31); J. PUIG I CADAFALECH, A. FALGUERA i J. GODAY (*L'arquitectura romànica a Catalunya, vol I. Precedents: l'arquitectura romana. L'arquitectura cristiana preromànica*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1909, p. 118); J. PUIG I CADAFALECH (*L'arquitectura romana a Catalunya*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1934, p. 218); J. POLZER (*Circus Pavements...*, 1963, op. cit., vol. I, p. 107), i M. GUARDIA («Mosaics de la vil·la de Bell-lloc (o de Can Pau Birol)», a: *Del romà al romànic: Història, Art i Cultura de la Tarraconense mediterrània entre els segles IV i X*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1999, p. 155).
48. És interpretada com una personificació de Roma per E. HÜBNER (*Corpus Inscriptionum...*, op. cit., vol. II, supl. núm. 6180); J. BOTET i SISÓ («La Provincia de Gerona», a: F. CARRERAS CANDI (dir.), *Geografía General de Catalunya*, vol. II, Barcelona, 1911, p. 218 s.); J. PLA I CARGOL (*Gerona Arqueològica y Monumental*, Girona, 1946, p. 26); A. BALIL («Mosaicos circenses...», op. cit., 1962, p. 262); J. H. HUMPHREY (*Roman circuses...*, 1986, op. cit., p. 240); A. M. CANTO («Némesis y la localización del circo de Itàlica», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. LII, 1986, p. 61); M. GUARDIA (*Los mosaicos...*, 1992, op. cit., p. 51-52), i J. LANCHÀ («Les mosaïstes dans la vie économique de la Péninsule Ibérique du I<sup>er</sup> au I<sup>er</sup> S.: État de la question et quelques hypothèses», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, núm. XX, 1984, p. 13).
49. Això sí, aquí potser per necessitats d'espai la figura de Mart no apareix al vol, sinó a la cursa i se situa al mateix nivell de Rea. Vegeu A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», op. cit., p. 262 i 312-315, que aporta nombrosos paral·lels iconogràfics.
50. Vegeu J. POLZER (*Circus Pavements...*, 1963, op. cit., vol. I, p. 107 i 112), i J. H. HUMPHREY (*Roman circuses...*, 1986, op. cit., p. 240), que el segueix en aquesta qüestió. L'única relació que hom pot constatar és ben indirecta i ha estat formulada per G. LÓPEZ MONTEAGUDO («Mosaicos hispanos...», 1994, op. cit., p. 346-348), en el sentit que es documenta un vell mite que associa Cíbele amb Rea Sílvia, mare de Ròmul i Rem. D'altra banda, la festa del déu Mart, el Tubilustrium, coincidí amb la de Cíbele.
51. Ni fins i tot, segons J. Polzer (1963), pel que fa al Circ Màxim de Roma.
52. Les interpretacions que relacionen els colors amb el material constructiu es deuen a COMISIÓN (*Memoria acerca del mosaico...*, 1876, op. cit., p. 29) i a A. BALIL («Mosaicos circenses...», 1962, op. cit., p. 261).
53. COMISIÓN (*Memoria acerca del mosaico...*, 1876, op. cit., p. 29); J. LAURIÈRE («El mosaico romano de

Gerona», *Revista de Gerona*, vol. XI, 1887, p. 328), i A. ROVIRA VIRGILI (*Historia Nacional de Catalunya*, vol. II, Barcelona, 1922, p. 105, n. 2) creuen que correspon, en realitat, a la mateixa *porta pompae*, que faria de *pulvinar*. A. BALIL («Mosaicos circenses...», 1962, op. cit., p. 261) la identifica, en canvi, amb el tribunal dels jocs. La identificació com a construcció sincrètica entre *porta pompae* i *pulvinar* es deu a J. POLZER (*Circus Pavements...*, 1963, op. cit., vol. I, p. 106-107 i vol. II, p. 264-266), a qui seguirà J. H. HUMPHREY (*Roman circuses...*, 1986, op. cit., p. 239).

54. M. DARDER i G. RIPOLL (2000), «Calimorfus (est) Patinicus...», op. cit., p. 128 i nota 6, seguint N. DUVAL (1994), «Recherches nouvelles...», op. cit.

55. Són pocs els autors que han portat a terme una anàlisi d'aquest tipus, i menys encara els que ho han fet extensivament. Cap sembla que ho faci de manera completa. Ho escometen, d'una banda, A. BALIL («Mosaicos circenses...», 1962, op. cit., p. 283 s. i pàssim), que segueix metodològicament el gran estudi del mosaic de la mateixa temàtica de Vila del Casale, elaborat per G. V. GENTILI («Le gare del circo nel mosaico di Piazza Armerina», *Bolletino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, núm. XLII, 1957, p. 7 s.). El segon gran estudi es deu a J. POLZER (*Circus Pavements...*, 1963, op. cit., vol. I, p. 100-118 i vol. II, p. 258-368). Per l'un i per l'altre, s'erigeix, però, en un medi instrumental, sigui a la recerca d'estudis paral·lels que puguin ajudar a datar el mosaic (Balil), sigui per intentar esbrinar si els elements arquitectònics representats al paviment evocuen un marc real o fins i tot el reproduïen més o menys mimèticament (Polzer).

56. A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», op. cit., p. 287.

57. L'expressió és de J. POLZER (*Circus Pavements...*, 1963, op. cit., vol. II, p. 303). Pel que fa a aquest tractament, consulteu també A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», p. 260, i Ídem (1971), *Mosaicos romanos...*, op. cit., p. 31.

58. Cal superar les divisions modernes del panell executades per facilitar-ne el trasllat, que ressalten i separen l'àmbit de l'*oppidum* del de l'arena. A banda i banda dels mosaics, s'hi trobaren fonaments de murs, segons explica COMISIÓN (1876), *Memoria acerca del mosaico...*, op. cit., p. 5-8.

59. En aquest sentit, consulteu les reflexions de J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. II, p. 399.

60. El fet de no poder disposar d'una datació arqueològica ha comportat la recurrència a propostes de datacions de tipus estilístic, sempre més subjectives i discutibles. Si a això hi afegim que, per la seva importància, el paviment ha atret l'atenció de molts estudiosos, provinents a voltes d'àrees específiques de coneixement molt determinades, com ara, per exemple, les epigràfiques (les quals proporcionen dades força significatives però no prou clares), entendrem l'ampli ventall existent i el fet que, de vegades, es constatin datacions contraposades fins i tot per part d'un mateix autor. Així, tot i que el paviment hagi estat considerat sempre de l'època baiximperial, la majoria de les datacions el situen dins el segle III dC. No falten, però, autors que proposen una cronologia a cavall entre aquest segle i el següent, o bé ja dins el segle IV dC. Només en algun cas la datació es fa arribar fins a mitjan i fins i tot finals de segle IV dC. Consulteu un estudi detingut sobre aquesta qüestió a C. PATIÑO (2002), *Les produccions musives...*, op. cit., vol. I, p. 149-152.

61. Les observacions es deuen a A. BALIL (1971), *Mosaicos romanos...*, op. cit., p. 28, i a J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, vol. I, p. 102-103. Només un dels cavalls del carro vencedor toca el mur de la *spina* al mosaic, tal com el conservem avui. No, en canvi, al dibuix de Serra i Pausas, que cal considerar erroni en aquest punt.

62. L'observació és deu a A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», op. cit., p. 287 i 292. També hi insisteix J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. I, p. 104-105.

63. Ja havia notat A. BALIL (*Mosaicos romanos...*, 1971, op. cit., p. 42) que la representació dels cancells en *carceres* era un tema relativament infreqüent. En efecte, a més d'aparèixer parcialment obertes a Girona, també les hi trobem als paviments d'Itàlica i al gran circ de Piazza Armerina (Consulteu J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. II, p. 260).

64. J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. I, p. 105-107, i J. H. HUMPHREY (1986), *Roman circuses...*, op. cit., p. 240 (que el segueix).

65. Destacat per J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol.

I, p. 102-105. Tampoc els paral·lels iconogràfics hi ajuden (consulteu A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», op. cit., p. 301-302). És dubtós que les línies paral·leles que s'adverteixen a l'*oppidum* del gran mosaic de Piazza Armerina indiquin panells decoratius. Sabem, però, que la part alta de les *carceres* es decorava amb estàtues. En trobem al mosaic de Piazza Armerina, entre les quals figura un Mercuri amb caduceu, un possible Hèrcules i altres, que poden correspondre a representacions d'atletes. Al mosaic de Gafsa, hi apareixen tipus atlètics a l'interior de les *carceres*, i també alguns elements del mosaic de Volubilis s'han interpretat com estàtues.

66. Així ho pensava J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. I, p. 104-105.

67. A. BALIL (1962), «Mosaicos circenses...», op. cit., p. 260.

68. La discussió historiogràfica recurrent sobre els models usats pels mosaïstes fa referència al seu origen i a la seva naturalesa, a la seva transmissió i circulació, a la seva recopilació i al suport sobre el qual es figuraven. El tema ha suscitat un debat ampli i intens. Consulteu C. PATIÑO (2002), *Les produccions musives...*, op. cit., p. 123-127 i n. 177-179, amb recull de bibliografia i un ampli debat sobre la qüestió. Coincidim amb la proposta més moderada i integradora de M. GUARDIA (*Los mosaicos...*, 1992, op. cit., p. 428-433), en el sentit que, segons el nostre estat de coneixements, el que podem acceptar és la presència d'un «repertori de musivària», una col·lecció de notes, apunts o dibuixos que podrien servir per elaborar cartrons, atès que és norma habitual en l'antiguitat el procediment de còpia, entesa no com a còpia exacta, sinó com a adaptació d'iconografies existents.

69. L'estudi més notable pel que fa a la policromia es deu a P. VERRIÉ («El mosaic del circ...», 1993, op. cit., p. 28 s.).

70. Ho fan notar A. BALIL («Mosaicos circenses...», 1962, op. cit., p. 294-295) i P. VERRIÉ («El mosaic del circ...», 1993, op. cit., p. 34).

71. P. VERRIÉ (1993), «El mosaic del circ...», op. cit., p. 36.

72. J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. I, p. 104-105.

73. J. POLZER hi fa referència constant (*Circus Pavements...*, 1963, op. cit., vol. II, pàssim). També ho esmenta J. H. HUMPHREY (*Roman*

*circuses...*, 1986, op. cit., p. 239).

74. Consulteu, en aquest sentit, les argumentacions de POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. II, p. 310.

75. Ibídem. Per al mosaic de Cartago, vegeu la nota 27.

76. Consulteu, més amunt, la nota 44.

77. El miniaturisme era present al mosaic perdut d'Itàlica. Consulteu F.-J. DE RUEDA (2004), «El mosaico del circo documentado en Itàlica», *Locus Amoenus*, núm. 7, p. 7-25. Per reflexionar sobre les composicions úniques de circ, vegeu A. BALIL

(1962), «Mosaicos circenses...», op. cit., p. 284, i Ídem (1965), «Las escuelas musviarias del conventus tarraconensis», a: AADD, *Mosaïque gréco-romaine* (París, 1963): *Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*, París, Éditions du CNRS, p. 36. En tot cas, el gust pel colossalisme i per les extenses superfícies decorades de mosaics no és propi del Baix Imperi, tot i que sí que és més freqüent i, per tant, significatiu.

78. Consulteu J. POLZER (1963), *Circus Pavements...*, op. cit., vol. I, p.103.

79. Tampoc podem pensar que això seria possible perquè existissin

tallers especialitzats en temàtiques concretes. Ho invaliden les diferències notables tant iconogràfiques com estilístiques existents entre obres d'una mateixa temàtica.

80. Vegeu la nota 74.

81. La discordança d'escala entre les quadrigues de Calimorfus (sorprenent si el consideréssim el guanyador de la cursa) i Filoromus que s'observa al gravat de Serra i Pausas (figura 4) no cal considerar-la significativa pel fet de mostrar-se errònia, atès que, al paviment conservat (figura 1), el primer es representa amb una escala similar a la del segon a tot estirar, lleugeríssimament més petita.